

DE LA CONTEXTUALIDAD EN EL DIBUJO ARQUITECTONICO

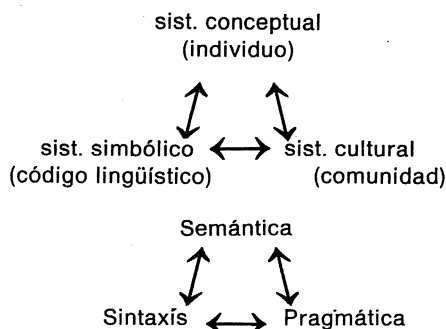
Por ANTONIO MILLAN GOMEZ, Profesor Titular de la E.T.S.
de Arquitectura del Vallés - Barcelona
Comunicación presentada en las I JORNADAS DE EXPRESION
GRAFICA ARQUITECTONICA, La Coruña, febrero 1984.

Nos comenta Frances Yates (1) en su «Arte de la Memoria» que los retóricos clásicos, necesitados de una organización para el orden de su discurso, localizaban las ideas a tratar en su oratoria dentro de unas arquitecturas ideales, cuya estructuración les servía para evocar los temas de debate sin perderse en ellos. De este modo se construía una «logotopía» —un lugar para las ideas— que, al correr de los tiempos, ofrecía parentescos con las ordenaciones de la Lógica Formal. Este episodio nos parece sugerente para entender cómo una serie de claves pueden establecer un **contexto** referencial que permita interpretar mejor el auténtico sentido de una argumentación, sea ésta plástica o verbal; por otra parte, el término **contextualidad** también se utiliza aquí como indicativo de semejanza de naturalezas entre dos o más obras cuando nos aproximamos a ellas de un modo literal, ensimismado, sin referencias a terceras entidades que sirvan de puente para intuir los contenidos implícitos en ellas. En síntesis, la finalidad de este razonamiento sería indagar de un modo directo en la esencia de la obra arquitectónica entendida como obra de arte y en su representación gráfica, cuando ésta surge también de una voluntad artística, para esbozar en último término una pragmática corroborada de modo empírico mediante una línea docente.

Nuestro punto de partida es la concepción del Dibujo como Lenguaje —más bien metafóricamente que en una acepción literal—, pero siendo precisas algunas matizaciones sobre términos utilizados al tratar obras arquitectónicas: en concreto, los de **forma**, **sistema** y **estructura** y sus derivados suelen aparecer como sinónimos, sin embargo, convendría reservar el de «forma» al hablar de interfaces o límites vicariantes cuando se contraponen dos niveles de los que uno delimita la especificidad del otro; por otra parte, el término «sistema»

presenta un fuerte matiz funcional y en las referencias lingüísticas se ajusta a las relaciones paradigmáticas, vinculando, por fin, el término «estructura» al estudio de las invariancias (formales o sistémicas) y a las relaciones sintagmáticas.

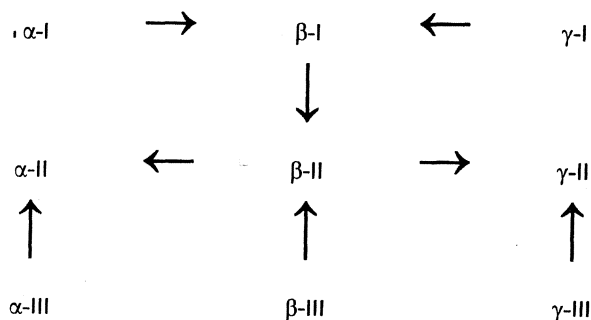
Podemos apreciar entonces que, apenas se tratan someramente los sistemas lingüísticos y los mecanismos de la significación, se contempla un paralelo entre dos bloques constituidos en cada caso por tres sistemas mutuamente dependientes:



Tanto las implicaciones culturales como las pragmáticas han sido de difícil y escaso tratamiento, debido a su carácter multidimensional, pero se han adelantado algunas matizaciones para valorar esta complejidad esquiva: A. Colquhoun (2) ha delimitado los conceptos de «forma» y «figura» arquitectónica, considerando que la primera se reduce a un tratamiento abstracto o sintáctico (exento de contenido), mientras que la segunda sólo puede entenderse mediante una referencia inevitable a la cultura en que nace: las aportaciones de arquitectos controvertidos como Charles Moore y Aldo Rossi exigirían entonces una referencia cultural más que reducirlas a cuestiones de coherencia o ruptura con una tradición formal ya establecida (v. g. la del Movimiento Moderno). Análogamente, parece lógico contraponer las relaciones entre los tres sistemas lingüísticos (conceptual, simbólico y cultural) y los principios analíticos de los objetos arquitectónicos (formal, sistémico, sistémico-funcional y estructural) para seguir el desarrollo de varios procesos epistemológicos:

	α-principio formal	β-principio sist.-func.	γ-principio estructural
I sistema conceptual	α-I esquemas cognosc.: asimil. acomod. coordinac.	β-1 desarrollo evol. de las operac. cognoscitivas	γ-I equilibraciones
II sistema simbólico	α-II esquemas represent. (un lenguaje)	β-II referencia a objetos reales	γ-II código lingüístico
III sistema cultural	α-III conjunto de valores cult.	β-III el espacio como mecanismo de re- produc. de valo- res culturales.	γ-III el espacio como permanencia de instituciones sociales

en nuestro caso, el proceso a seguir sería:



donde la referencia a objetos arquitectónicos reales o virtuales, es decir, su representación o proyección, ocupa un lugar central.

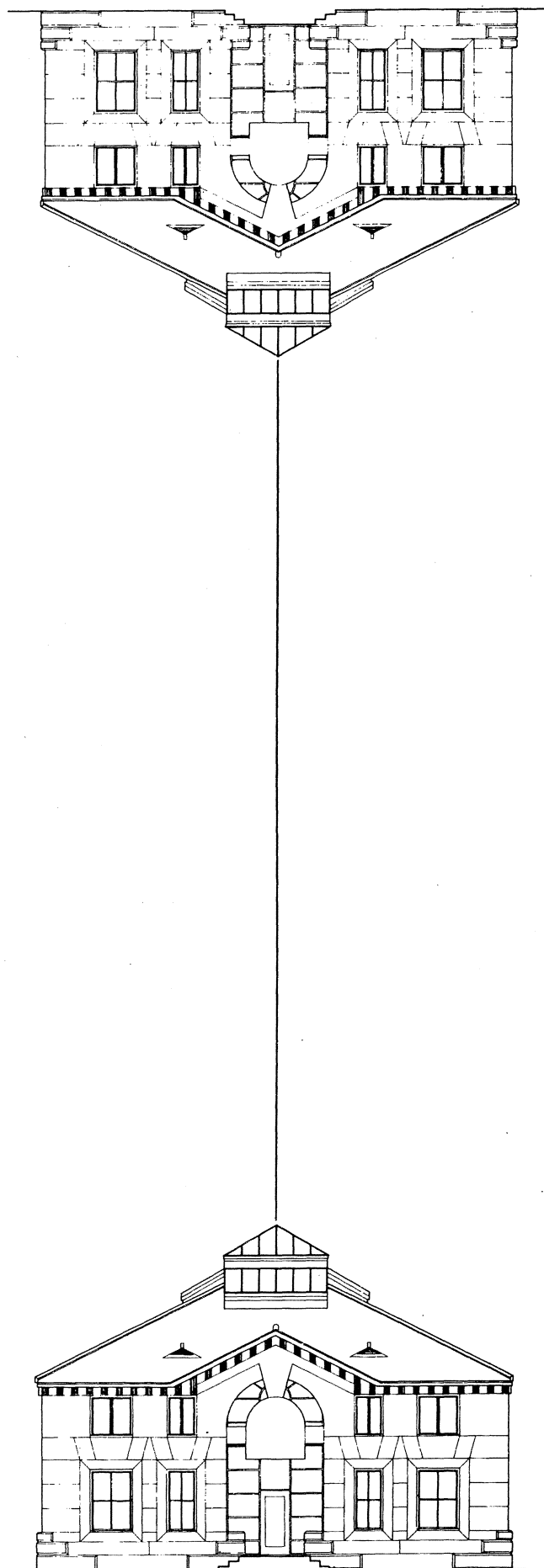
Pero, más que seguir una dura línea estructuralista, quisiéramos declararnos manifiestamente «pasados de moda», para ir a beber con toda libertad en las fuentes de los gramáticos antiguos, actitud nada original, sino nacida del ejemplo de Erwin Panofsky (3), quien acude a la *Ars Grammatica* de Dionisio Tracio para valorar cuán útil resulta su estructuración de una Gramática, es decir, de una historia de la expresión, que se entiende como una «*empeiria*», como «conocimiento basado en la experiencia». Hecho éste a subrayar, pues mientras los esquemas teóricos nacen aquí de la experiencia, en un pasado relativamente cercano la analogía teórica entre Lengua y Dibujo era el punto de partida para pasar después a un desarrollo empírico, justo el proceso inverso. Las seis partes de la Gramática de Dionisio Tracio, reinterpretadas y aplicadas al obrar arquitectónico, entendido como obrar artístico, plasmado mediante el Dibujo, serían:

1.—La «**captación**» visual o «**vivencia espacial**» de la obra arquitectónica: en el inicio hemos de aprender a mirar y sentir para establecer con propiedad los límites de lo pertinente.

2.—La historia de las **fórmulas iconográficas** o «**tipos**» que se presenta en la actualidad como uno de los campos más controvertidos: nuestra seudocultura se ha venido caracterizando por una explosión continuada de imágenes y formas carentes de auténtico contenido, pero devoradas por un consumismo insaciable. En un momento en que las convenciones sociales y las nuevas tecnologías empiezan a ser condicionantes, el mercado de las ideas plásticas parece estar bien surtido: desde el revival de estereotipos debidamente maquillados hasta la pérvida ingenuidad de los «nuevos salvajes», cuya supuesta candidez aún tiene que demostrar su carácter constructivo, media un universo de opciones.

3.—La identificación del «**asunto**» **iconográfico**, emparejada con el apartado anterior, se ocupa de la interpretación de léxicos y temas inusuales. Una colección de excepciones a las normas puede plantear la reinterpretación de los estereotipos o desvelar el auténtico sentido de las codificaciones iniciales; así, el estudio fenomenológico de los elementos de composición ayudaría a elucidar qué formas expresivas son adecuadas para mostrar fidedignamente el carácter de las convenciones y los códigos.

4.—La **heuresis de las etimologías**, derivación genética de los tipos, que permite entrever los límites de la invención: su contrapunto gráfico está en la secuencia de modalidades de representación adecuadas a las arquitecturas que ayudaron a plasmar.



5.—Análisis de los **esquemas estructurales de composición**: formas recurrentes de los estilos que se constituyen mediante proyectaciones singulares, y cuyo estudio se convierte en una meta para el crítico, planteando a los estudiosos de la expresión gráfica las relaciones entre sistemas de representación, campo gráfico y modo expresivo.

6.—**Apreciación crítica de las obras arquitectónicas**, perspectiva de las ideologías del diseño: la más enriquecedora para el individuo, la más difícil de tratar con precisión.

Sin necesidad de continuar literalmente con estos seis componentes «gramaticales», Panofsky deduce de ellos una posible síntesis en tres modos de significación:

—una **significación primaria o natural**, aprehensión fenoménica de los elementos de composición, manifestada en dos modalidades (fáctica y expresiva) según se primen los temas representados o la solución personal del artista,

—una **significación secundaria o convencional**, concentrada en la elucidación de tipologías... «la manera en que los temas o conceptos específicos fueron expresados mediante objetos y acontecimientos», y

—una **significación intrínseca o contenido**, que radica en el auténtico sentido de la obra artística y sus representaciones, interpretadas dentro de un momento cultural específico y que expresan, al mismo tiempo, una psicología y una Weltanschauung personales del autor.

Aunque esta trilogía pueda, en un principio, parecer problemática, dado que se fragmenta una cualidad que se nos presenta en la contemplación estética en forma global y unitaria, dicha fragmentación resulta ser útil para un enfoque pragmático, al permitir un análisis progresivo de la experiencia artística (o arquitectónica), aumentando paulatinamente no sólo el número de variables consideradas, sino también su complejidad.

Una pregunta pertinente sería, en este estadio del argumento, ¿qué se entiende por obra de arte? Aunque hayan corrido ríos de tinta al respecto, nos interesa remarcar algunas semejanzas y disparidades en las concepciones del mencionado E. Panofsky con las de Tolstoi: para el primero resulta ser la conjunción de una forma materializada, un contenido y la idea que se identifica con el tema —nótese que contenido e idea (tema) son cosas distintas para nuestro autor, correspondiendo, respectivamente, a una visión global de la obra y a un tratamiento específico de motivos que acompañan a la formalización desde su inicio, con aportaciones novedosas dentro de una tradición; para Tolstoi, por el contrario, en la obra

artística confluyen la forma, la idea (identificable con el contenido) y la expresión, es decir, el rasgo personal no se considera consecuencia inmediata de la materialización de la idea, sino que se desliga para ser subrayada. Esta disparidad, que en un principio pudiera parecer extraña, queda resuelta si se piensa que Panofsky asume la obra de arte como obra de arte contingente, ensimismada, mientras que Tolstoi necesita de la presencia de un autor.

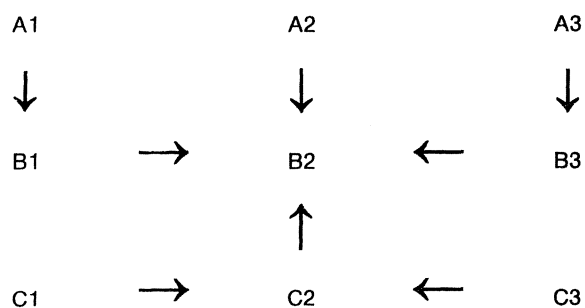
En su «Pensamiento salvaje», Levi-Strauss nos ayuda a resolver esta disparidad: «La emoción estética proviene de esta unión instituida en el seno de una cosa creada por el hombre, y, por tanto, también virtualmente por el espectador, que descubre su posibilidad a través de la obra de arte, entre **el orden de la estructura y el orden del acontecimiento**» (4) (el subrayado es nuestro). El artista es, para Levi-Strauss un «bricoleur» y, como tal, se sitúa en un intermedio, pudiendo otorgar primacía al orden de la estructura o al orden del acontecimiento indistintamente, según sus intenciones. El dibujante de arquitectura «descubre» la posibilidad de su obra mientras la «construye» gráficamente, y de aquí que resulte **posible** una arquitectura que finaliza en su realización gráfica, dado que en ella se condensa una forma, se expresa la idea y se manifiestan intencionadamente unos contenidos, pero —claro está— hay una diferencia entre la arquitectura dibujada y la arquitectura construida.

Admitiendo con el autor citado la función del signo como intermediario entre imágenes y conceptos, cabe resaltar que dicha mediación se efectúa en diversos niveles, y de aquí las diferencias: «El acontecimiento no es más que un modo de la contingencia cuya integración (percibida como necesaria) a una estructura engendra la emoción estética, sea cual fuere la clase de ente considerado. Según el estilo, el lugar y la época, esta contingencia se manifiesta con tres aspectos diferentes o en tres momentos distintos de la creación artística (y que, por lo demás, pueden acumularse): se sitúa al nivel de la ocasión, de la ejecución o del destinatario» (5) o, dicho con otras palabras, es preciso considerar el modelo, la materia y el usuario.

En la arquitectura construida esta trilogía viene constituida por el tema espacial, la interacción espacio-tiempo y el sujeto; en la arquitectura dibujada habríamos de hablar, sin embargo, de temas espaciales (dibujados), de técnicas y materiales de representación, y de gesto personal. Las relaciones entre estos componentes y las tres significaciones antes comentadas permiten elaborar un esbozo de pragmática con sus correspondientes secciones, corroborables en una docencia:

	Significación 1. ^a	Significación 2. ^a	Significación 3. ^a
A. Gesto personal	Desarrollo de capacidades expresivas	—Diferenciación del «carácter» en arquitectura. —Modalidades de representación	Síntesis de expresividad y contenido temático
B. Técnicas de representación	—Potencia eidética —Disciplina de trazo	—Conocimiento de sistemas de representación —Materiales y técnicas	—Carácter de la representación versus carácter arquitect.: historia crítica. —Nuevas tecnologías
C. Temas espaciales	Sign. fáctica: Formas elementales Sign. expresiva: Selección de operaciones de formación y transformación	Tipologías	Forma versus figura

Y, a semejanza del esquema incluido más arriba, cada línea docente pondrá el énfasis en los apartados que se crean oportunos. Por nuestra parte, optamos por el siguiente proceso:



- 1.—F. Yates: The Art of Memory. Penguin Books, Middlessex.
- 2.—A. Colquhoun: Forms and Figure. Oppositions 12, Spring 1978.
- 3.—E. Panofsky: La significación en las artes visuales. Alianza Forma, 1979.
- 4.—C. Levi-Strauss: El pensamiento salvaje. F.C.E., p. 48.
- 5.—Op. cit., p. 50.